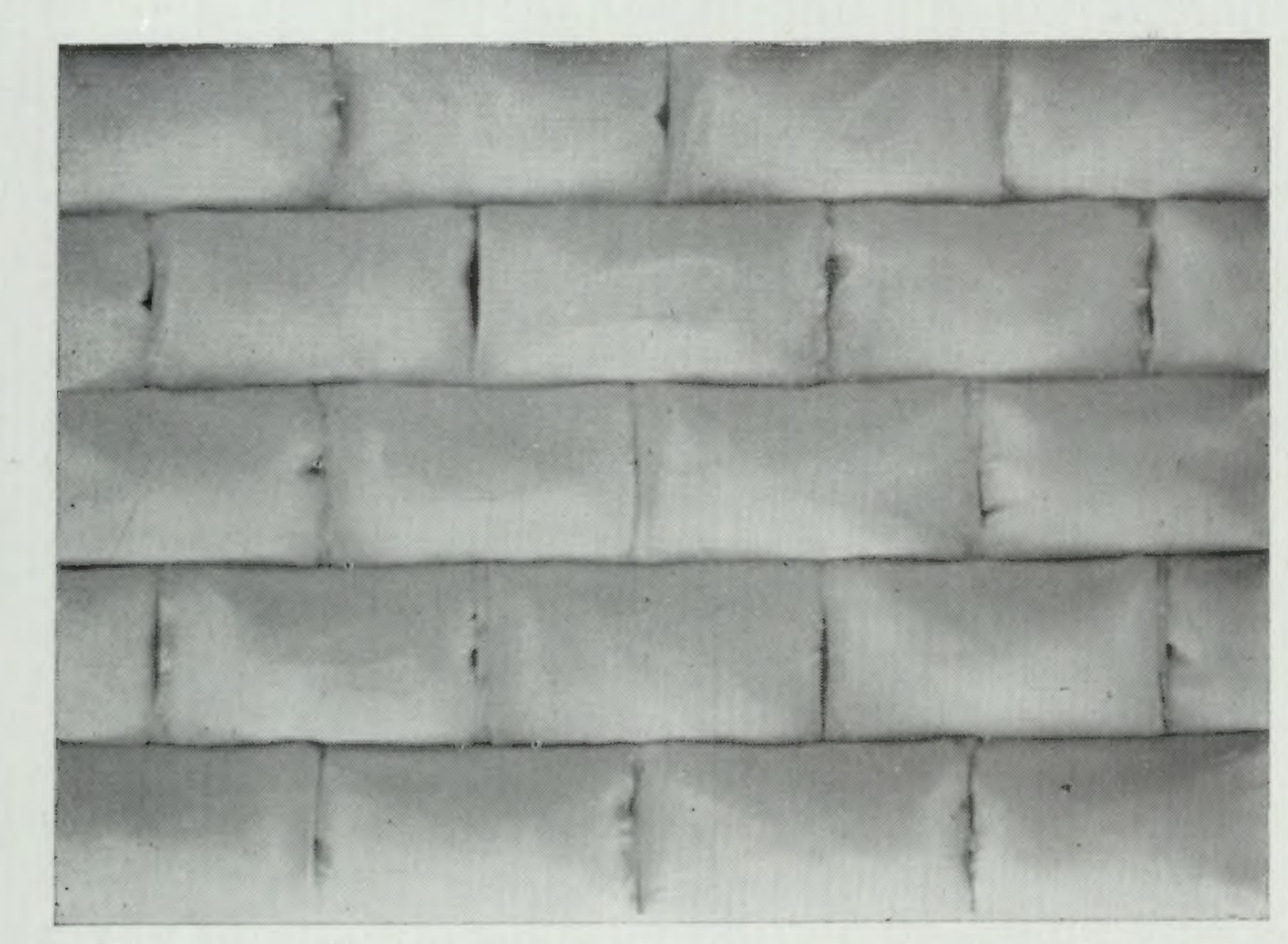


MAMBOR - « Cubi mobili »



PASCALI - « Il muro del sonno »

in permanenza opere

di

Bonito Oliva

Carlini

Dentale

Gennaro

Nazzaro

Pattison

Piemontese F.

Piemontese L.

Russo

LIBRERIA/GALLERIA GUIDA

Renato man

14 GENNAIO 24 GENNAIO

10

MANUBOR PASCALI

GUIDA - VIA PORT'ALBA 19 - 20 - 21 - 24 - NAPOLI

RENATO MAMBOR

prire, senza clamorosi gesti scandalistici, ciò che rimane dell'oggetto, privato di ogni attributo storico della sua apprensione visiva, divenuto simbolo grafico di un aneddoto che non ha più alcun destino.

Nell'operazione di impoverimento sistematico dell'immagine-anemotiva, anespressiva, alirica – Mambor adotta metodi tipici alla pop-art (di cui è uno dei primi giovani esponenti italiani).

Ma usando l'immagine depauperata dei suoi significati tradizionali, come termine base di un linguaggio da ricostituire ab novo, la pop-arte italiana ha incontrato alcuni aspetti della pittura metafisica: l'isolamento astratto di un elemento dato della vita quotidiana, l'accostamento inconsueto con altri elementi del tutto estranei, sul piano del quadro, privo, nonchè di pittoricismo, di coerenza narrativa e di vitalità spaziale, rimandane al senso di sospensione del tempo, proprio della pittura di De Chirico prima del '20. Mambor cerca di tenersi fuori da questa solennità spettacolare, i cui simboli hanno un valore tanto più intenso quanto più risultano occasionati dalla realtà psichica della nevrosi.

Gli accostamenti di Mambor intendono continuare l'operazione di sterilizzazione, iniziata con il procedimento di mediare la realtà visiva, prima attraverso la fotografia, poi attraverso la proiezione dei contorni di una parte dell'immagine fotografata sulla tela. Per esempio una locomotiva rossa viene disegnata accanto a due letti rossi: proporzioni, colori, fondo, tutto denaturalizza (e, se vogliamo, destoricizza) queste due immagini. Impaginate con estrema limpidezza, esse sono unite dialeticamente sul piano della coscienza soltanto dal rapporto formale con il quale le si percepisce.

Direi che in tal senso l'intenzione di articolare un racconto, presente nella serie dei quadri del '63 quando Mambor si preoccupava, variando i rapporti e le posizioni dello stesso stereotipo (l'uomo emblematico usato negli specchi statistici) di stabilire una nuova serie di significati, è scomparsa (anzi la scomposizione dei rapporti nella moltiplicità delle immagini proposte da' cubi mobili, è un ulteriore modo di slegare, in collaborazione con il pubblico stesso, i nessi del quadro).

Negli ultimi dipinti del 1965 Mambor sembra fare un inventario da presentare sulla scala della pura percezone, mioduli del visibile accostati secondo leggi di concentrazione for-

PINO PASCALI

L'AMOR-VACUI DI PASCALI

Ecco un muro, e su ogni mattone la scritta « pietra »; ecco l'invalicabile « muro del sonno » con tanti cuscini geometrizzati. Se un muro è formato di tanti mattoni, un quadro che rappresenta un muro deve essere formato di tanti piccoli quadri. Ecco il senso della costruzione bianca di Pascali, del suo mimare la pietra in materia spugnosa, del suo dare un nome, cento nomi, alla barriera. Il muro, allora, assume un significato prossimo ai grandi nudi di donna dello stesso Pascali: è un ostacolo, una barriera di silenzio che si deve infrangere. Pascali si costruisce questa bandiera-bianca di resa, per contestarla subito dopo: non nel corpo della stessa opera ma con tutta una nuova mostra, quella in preparazione dei Cannoni (colossali giocatloli di morte, perfettamente veri ma costruiti con frammenti eterogenei). Un cannone è un grosso strumento composto di cento pezzi, proprio come questi muri sono grosse barriere formate di cento mattoni. Sarà pure vero che l'unione fa la forza, ma la polemica di Pascali è altrettanto « proverbiale»: come si sono uniti si possono anche separare, quei pezzi. Scomporre l'atomo della guerra, è la sua proposta impegnatissima, ma con una resa figurativa altrettanto impegnata, che non sceglie una rappresentazione espressionista (quel pasticciacciobrutto che altra volta abbiamo definito « nazional surrealismo ») ma apparati linguistici nuovi: la ri-costruzione, la scenotecnica. Dire che tutto è falso, che via! si fa per scherzo, e intanto rifare il muro, rifare la morte, per convincersi che tutto è ancora gigantescamente vero.

Il punto importante a suo favore non è che fa il muro di Sartre: è che rifà un muro. L'allusione letteraria, il significato, è un elemento macroscopico in queste opere, ma appunto un elemento. Il nudo di donna di Pascali è come un pezzo di natura, con le curve orografiche, gli avvallamenti, i bacini: una natura vista dall'alto, un miraggio di donna nel quotidiano « deserto del sesso ». Nessuna contemplazione stanca e compiaciuta: fare una donna è come possederla.

Il quadro è oppressione di silenzio e non di clamore. Nel disordine impazzito che ci circonda, Pascali fissa una immagine e gli dà i contorni del non-detto: il suo vulgarismo a cura di TOPAZIA ALLIATA

DUE DICHIARAZIONI

1) Fate il vostro gioco, e Mambor dispene cubi anti-gravi per il gioco della destiluzione. In un tempo tecnologico l'attività ludica è più praticabile, perché la specializzazione nel iavoro elimina la possibilità di verificare immediatamente la « teleologia» dell'oggetio (non potendone seguire lungo la catena di montaggio la completa produzione) i'ultima salvezza per sublimare l'estraneità del pezzo (detrito) — isolato e umanizzarlo è il gioco. Poi segue la strutturazione in cui i cubi-eventi vengono assunti come segni di una nuova forma, che sconfigge ogni ipotesi statistica di combinazione (formula). La forma azione libera. Gli elementi assunti nella loro più cinica « formalità » senza romantiche contrapposizioni tra realtà e io estetico — non programmabile. Così l'ambito oi imprevedibilità è instaurato dal meta-elemento del cubo antigrave, spostato dal visitatore (con sentimento e leggerezza) di faccia al pezzo. Quando un'attività è facile dal lato meccanico non è detto che possa essere svolta senza alcun sentimento. Anche Maciste nei films solleva e soffre il suo stok quotidiano di cartone-realtà pressata. Qui l'ironia di disalienazione-intermittenza da parte di un « organizzato » che si fissa così anche come evento temporale, nel complesso delle sue attitudini.

2) Il muro del sonno di Pascali. Così la funzione di straniamento comunicativo si prospetta nella ossessiva (perciò emblematica) serialità dell'oggeto. Sembra allora l'operazione e-ludente proprio per il rigore della scanzione, che nulla concede al gioco. O forse il gioco consiste proprio nella programmazione del manufatto.

L'oggetto gonfio (o tumefatto) diventa una tentazione e al limite una perdizione per le caratteristiche asettiche in cui si offre. Lo scarto da compiere è contro l'oggetto con tutta la mortificazione della sua denominazone e verecoindia, nitore. Il frammento seriale è assunto in tutta la sua incrostazione semantica, con la volontarietà delle associazioni orrificanti che può produrre. Allora la scandalosità si pone come sintomo di « sessuotobia » che immediatamente si fissa come « sessuologhia », dal momento che l'autore propone di verificare le mitografie piccolo-borghesi, le quali per essere tali si presentano come un congelamento della realtà, e per questo stanno veramente sempre a destra.

ACHILLE BONITO OLIVA

MAMBOR è nato a Roma il 4-12-1936 dove vive e lavora. Ha frequentato corsi di cartellonismo e di fotografia. Ha partecipato a vari premi nazionali e internazionali. Dal 1963 ha esposto alla « Tartaruga » con mostre collettive e personali.

Pino PASCALI — nato a Bari nel 1935 Vive e lavora a Roma da 12 anni.

Ha partecipato a varie colletive italiane (Verona, Termoli, Netuno, Firenze, alla Galleria FELTRINELLI DI ROMA). Oggi a CANNES.

Mostre personali alla Galleria LA TARTARUGA di Roma.

Le immagini di Mambor sono i prototipi di una specie di moderno platonismo; la sedia il cane, l'uiomo, il treno, il letto, l'escavatrice, la famiglia, l'albero, la macchina da scrivere, la fontana, sono privi di ogni riferimento correlativo ad un prima, un dopo, un vicino, un lontano; manca ad essi non solo l'atmosfera pittoricista che legava le figure all'ambiente naturale e la prospettiva accademica che le organizzava spazialmente, manca ad esse il loro colore naturale, la compiutezza del loro disegno grafico, la coerenza di un contesto di relazioni con le altre figure. Si potrebbe pensare che l'artista voglia scoprire, senza clamorosi gesti scandalistici, ciò che rimane dell'oggetto, privato di ogni attributo storico della sua apprensione visiva, divenuto simbolo grafico di un aneddoto che non ha più alcun destino.

Nell'operazione di impoverimento sistematico dell'immagine-anemotiva, anespressiva, alirica – Mambor adotta metodi tipici alla pop-art (di cui è uno dei primi giovani esponenti italiani).

Ma usando l'immagine depauperata dei suoi significati tradizionali, come termine base di un linguaggio da ricostituire ab novo, la pop-arte italiana ha incontrato alcuni aspetti della pittura metafisica: l'isolamento astratto di un elemento dato della vita quotidiana, l'accostamento inconsueto con altri elementi del tutto estranei, sul piano del quadro, privo, nonchè di pittoricismo, di coerenza narrativa e di vitalità spaziale, rimandano al senso di sospensione del tempo, proprio della pittura di De Chirico prima del '20. Mambor cerca di tenersi fuori da questa solennità spettacolare, i cui simboli hanno un valore tanto più intenso quanto più risultano occasionati dalla realtà psichica della pevrosi

Gli accostamenti di Mambor intendono continuare l'operazione di sterilizzazione, iniziata con il procedimento di mediare la realtà visiva, prima attraverso la fotografia, poi attraverso la proiezione dei contorni di una parte dell'immagine fotografata sulla tela. Per esempio una locomotiva rossa viene disegnata accanto a due letti rossi: proporzioni, colori, fondo, tutto denaturalizza (e, se vogliamo, destoricizza) queste due immagini. Impaginate con estrema limpidezza, esse sono unite dialeticamente sul piano della coscienza soltanto dal rapporto formale con il quale le si percepisce.

Direi che in tal senso l'intenzione di articolare un racconto, presente nella serie dei quadri del '63 quando Mambor si preoccupava, variando i rapporti e le posizioni dello stesso stereotipo (l'uomo emblematico usato negli specchi statistici) di stabilire una nuova serie di significati, è scomparsa (anzi la scomposizione dei rapporti nella moltiplicità delle immagini proposte da' cubi mobili, è un ulteriore modo di slegare, in collaborazione con il pubblico stesso, i nessi del quadro).

Negli ultimi dipinti del 1965 Mambor sembra fare un inventario da presentare sulla scala della pura percezone, mioduli del visibile accostati secondo leggi di concentrazione for-

male, senza tentare alcun lirismo né metafisico né estetico. Sembra volerci dire che per lui l'avventura verso questa specie di ultima Tule della spoliazione dei significati scaduti, continua, condotta con perseveranza analitica, piena di rigore e di sottigliezza.

MARISA VOLPI

L'AMOR-VACUI DI PASCALI

Ecco un muro, e su ogni mattone la scritta « pietra »; ecco l'invalicabile « muro del sonno » con tanti cuscini geometrizzati. Se un muro è formato di tanti mattoni, un quadro che rappresenta un muro deve essere formato di tanti piccoli quadri. Ecco il senso della costruzione bianca di Pascali, del suo mimare la pietra in materia spugnosa, del suo dare un nome, cento nomi, alla barriera. Il muro, allora, assume un significato prossimo ai grandi nudi di donna dello stesso Pascali: è un ostacolo, una barriera di silenzio che si deve infrangere. Pascali si costruisce questa bandiera-bianca di resa, per contestaria subito dopo: non nel corpo della stessa opera ma con tutta una nuova mostra, quella in preparazione dei Cannoni (colossali giocatloli di morte, perfettamente veri ma costruiti con frammenti eterogenei). Un cannone è un grosso strumento composto di cento pezzi, proprio come questi muri sono grosse barriere formate di cento mattoni. Sarà pure vero che l'unione fa la forza, ma la polemica di Pascali è altrettanto « proverbiale»: come si sono uniti si possono anche separare, quei pezzi. Scomporre l'atomo della guerra, è la sua proposta impegnatissima, ma con una resa figurativa altrettanto impegnata, che non sceglie una rappresentazione espressionista (quel pasticciacciobrutto che altra volta abbiamo definito « nazional surrealismo ») ma apparati linguistici nuovi: la ri-costruzione, la scenotecnica. Dire che tutto è falso, che via! si fa per scherzo, e intanto rifare il muro, rifare la morte, per convincersi che tutto è ancora gigantescamente vero.

Il punto importante a suo favore non è che fa il muro di Sartre: è che rifà un muro. L'allusione letteraria, il significato, è un elemento macroscopico in queste opere, ma appunto un elemento. Il nudo di donna di Pascali è come un pezzo di natura, con le curve orografiche, gli avvallamenti, i bacini: una natura vista dall'alto, un miraggio di donna nel quotidiano « deserto del sesso ». Nessuna contemplazione stanca e compiaciuta: fare una donna è come possederla.

Il quadro è oppressione di silenzio e non di clamore. Nel disordine impazzito che ci circonda, Pascali fissa una immagine e gli dà i contorni del non-detto: il suo vulgarismo si unisce al più vasto rigore formale, il suo formalismo blasfemo strizza l'occhio ai paradisi artificiali dell'hard-edge. L'horros-vacui di tanta pittura odierna sta diventando amorvacui, e in Pascali l'amor-vacui diventa allegoria.

MAURIZIO FAGIOLO

DUE DICHIARAZIONI

1) Fate il vostro gioco, e Mambor dispone cubi anti-gravi per il gioco della destiluzione. In un tempo tecnologico l'attività ludica è più praticabile, perché la specializzazione nel lavoro elimina la possibilità di verificare immediatamente la « teleologia» dell'oggetio (non potendone seguire lungo la catena di montaggio la completa produzione) l'ultima salvezza per sublimare l'estraneità del pezzo (detrito) — isolato e umanizzarlo è il gioco. Poi segue la strutturazione in cui i cubi-eventi vengono assunti come segni di una nuova forma, che sconfigge ogni ipotesi statistica di combinazione (formula). La forma azione libera. Gli elementi assunti nella loro più cinica « formalità » senza romantiche contrapposizioni tra realtà e io estetico — non programmabile. Così l'ambito di imprevedibilità è instaurato dal meta-elemento del cubo antigrave, spostato dal visitatore (con sentimento e leggerezza) di faccia al pezzo. Quando un'attività è facile dal lato meccanico non è detto che possa essere svolta senza alcun sentimento. Anche Maciste nei films solleva e soffre il suo stok quotidiano di cartone-realtà pressata. Qui l'ironia di disalienazione-intermittenza da parte di un « organizzato » che si fissa così anche come evento temporale, nel complesso delle sue attitudini.

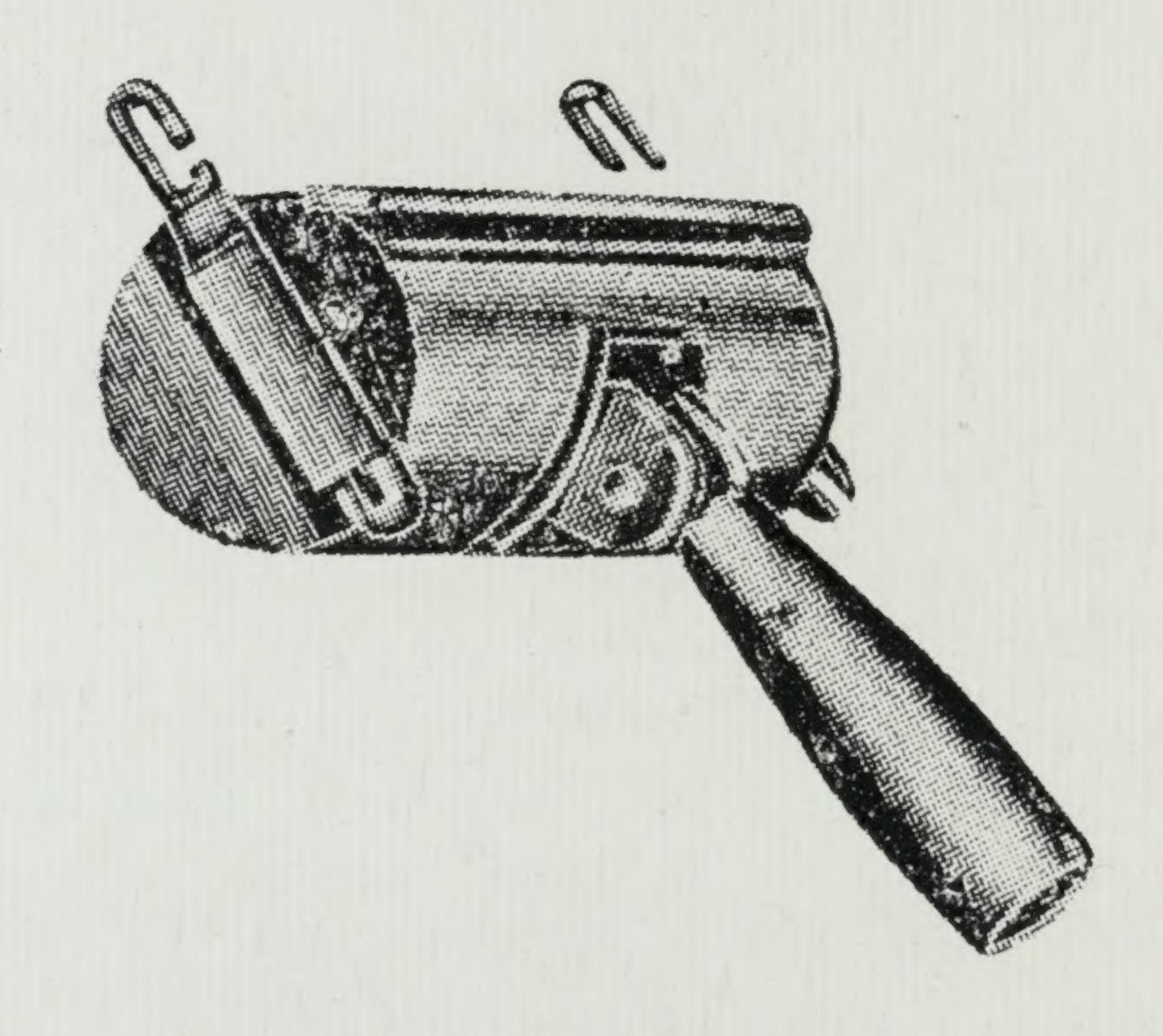
2) Il muro del sonno di Pascali. Così la funzione di straniamento comunicativo si prospetta nella ossessiva (perciò emblematica) serialità dell'oggeto. Sembra allora l'operazione e-ludente proprio per il rigore della scanzione, che nulla concede al gioco. O forse il gioco consiste proprio nella programmazione del manufatto.

L'oggetto gonfio (o tumefatto) diventa una tentazione e al limite una perdizione per le caratteristiche asettiche in cui si offre. Lo scarto da compiere è contro l'oggetto con tutta la mortificazione della sua denominazone e verecoindia, nitore. Il frammento seriale è assunto in tutta la sua incrostazione semantica, con la volontarietà delle associazioni orrificanti che può produrre. Allora la scandalosità si pone come sintomo di « sessuofobia » che immediatamente si fissa come « sessuologhia », dal momento che l'autore propone di verificare le mitografie piccolo-borghesi, le quali per essere tali si presentano come un congelamento della realtà, e per questo stanno veramente sempre a destra.

ACHILLE BONITO OLIVA

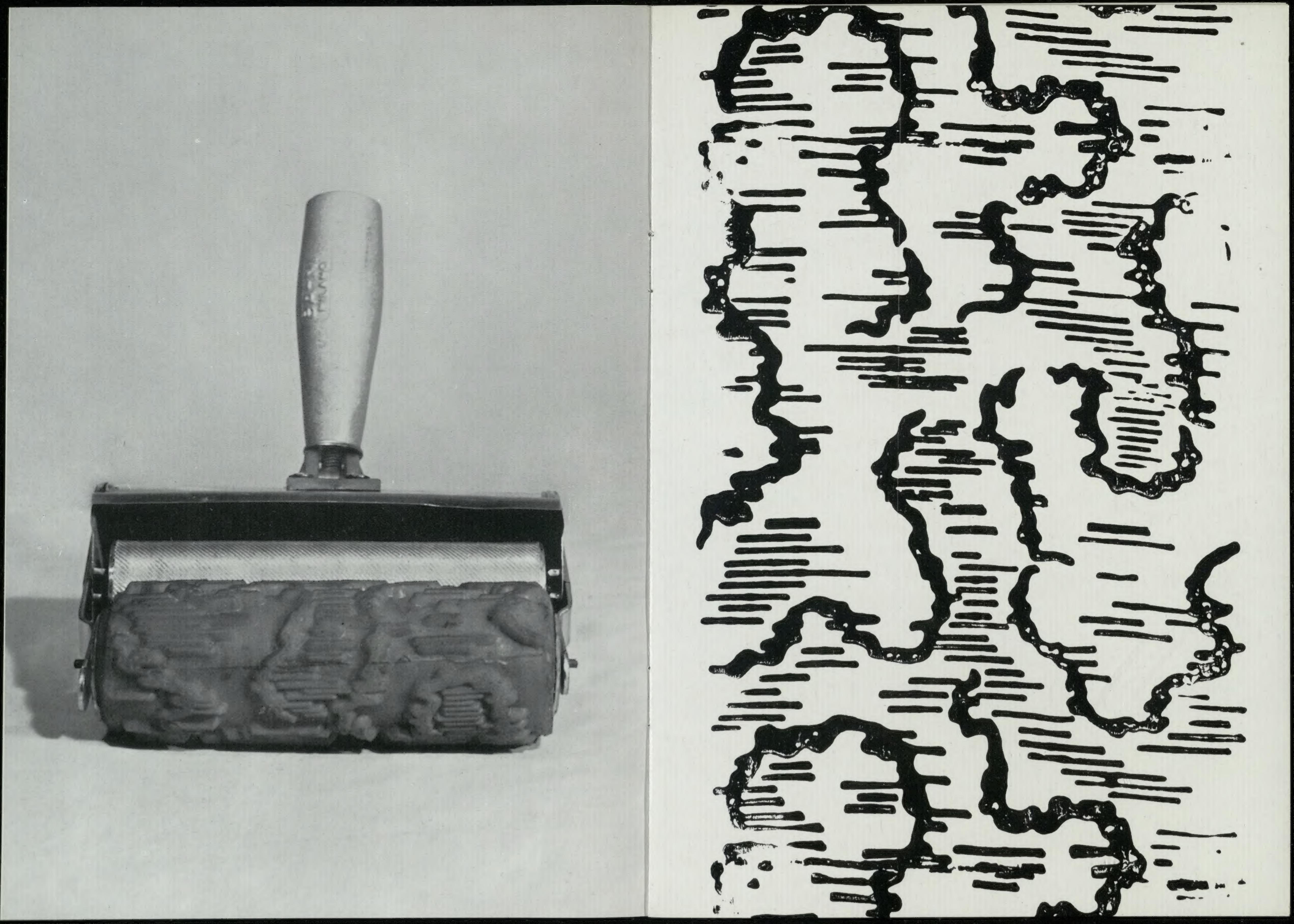
597 mostra del naviglio dal 15 febbraio all'1 marzo 1972

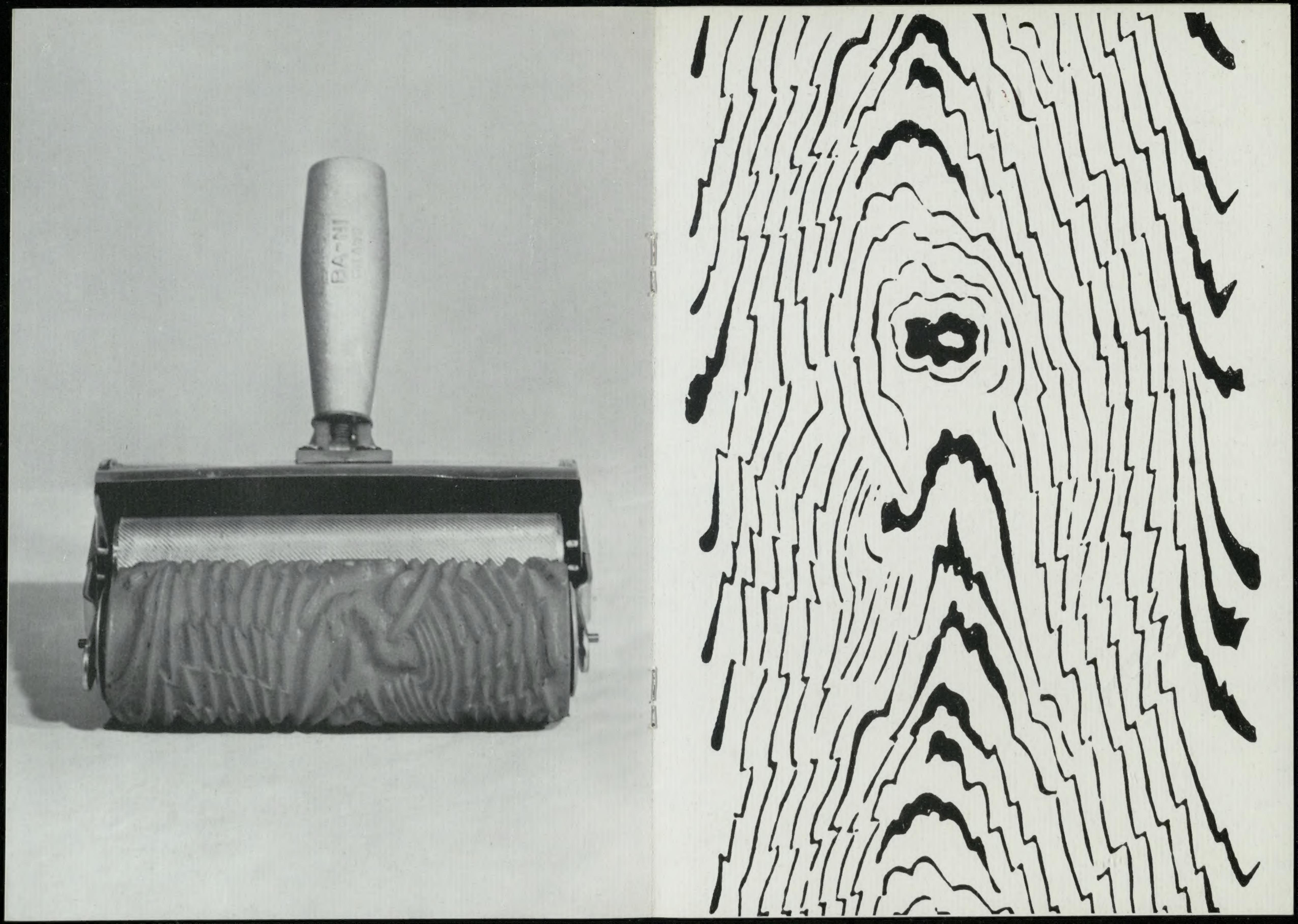
galleria del naviglio via manzoni 45 - 20121 milano

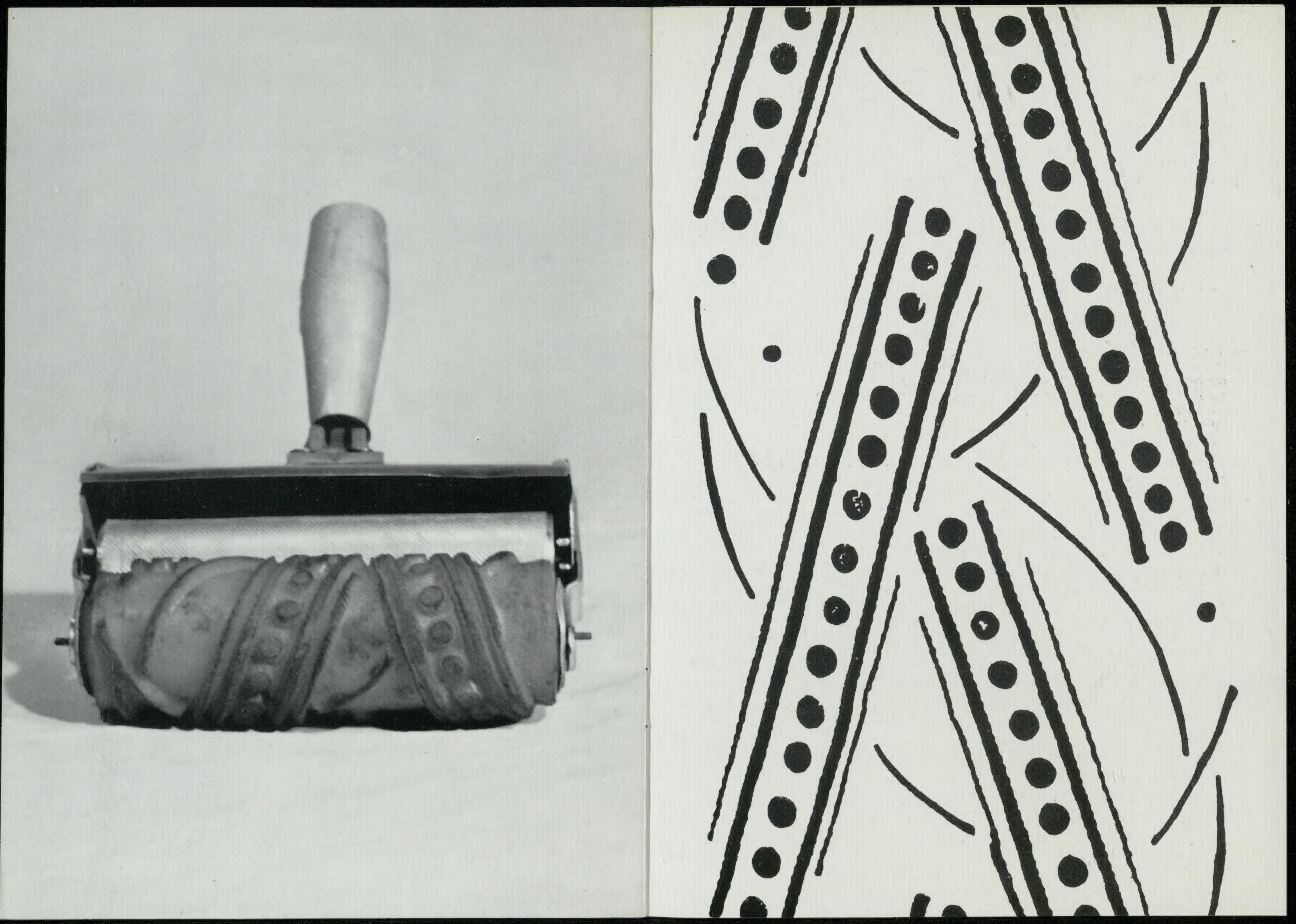


Macchinetta (Bacinella) a rullare T.V. in ottone con manico snodabile con un rullo in gomma e uno in alluminio L.

La stessa in banda stagnata verniciata con 2 rulli in alluminio L.







DA UNA CORRISPONDENZA DEGLI ANNI PRECEDENTI

- una traccia di me e delle condizioni che mi tolgono libertà
- lavorando su una porzione
- la tappezzeria è lo stereotipo così regolare che ci avvolge la vita. mi sono messo a fare il decoratore non per bene, che fa uno sgarbo al suo lavoro uccidendone l'inevitabilità.
- uso la faccia della tappezzeria come pretesto per non morire nella tappezzeria che circonda.
- il rullo speciale per la decorazione murale (finta tappezzeria), tolto dal suo catalogo. l'attrezzo rappresentato e l'attrezzo vero (e, usandolo, quali incidenti gli ho procurato).
- il gesto è l'ultima cosa che ci rimanga da essere e da fare.
- conosciuto l'uso del rullo, il mio gesto col rullo sulla superficie.
- né calligrafica né impulsiva

Renato Mambor

- il rullo come macchina simbolica. usandone lo stereomorfismo portarlo in essere a svincolarsi dal gergo cerimoniale. il rullo è l'industria del proverbio la citazione l'ideologia la forma buona la tecnica come astuzia biologica è l'imitazione il sintomo una macchinazione di consistenza l'ethos la fotocopia della specie. o il rullo come organizzazione difensiva come iniziale un ambiente di sicurezza un'altra etimologia.
- iter la presenza contusa della resistenza vitale
- iter la paura della vulnerabilità biologica l'io che vuole diventare l'ambiente, gesto emozionale che si fa intemporale nel rito.
- questi tracciati esistono il desiderio di praticare il corpo coi mezzi consentiti
- iter come tatuaggio della viabilità
- lo spazio è una qualità da fondare
- la superficie del quadro con le sue qualità restrittive (di rettangolo) è la condizione mnemonica dell'accadere, un rettangolo dunque per imitazione.
- mambor dai la trasfusione del segno nello spazio dai immagini attive di te come accadere porti luoghi di reciprocità dinamica che congiurano ancora la stasi eserciti il colore come ventriloquia.
- una cultura d'organismo che trova una morte per scongiuro e tiene il gesto nel minimo che è l'equilibrio di funzione.
- sono d'accordo con te, che infatti usi la superficie come la mano il chiromante che volesse leggervi non la tua mano ma la spaventata tecnica interpretativa della mano.
- si tratta di portare via le proprie impronte. dal super-ego o stanza del copione.

Nanni Cagnone

Renato Mambor è nato il 4 dicembre 1936 a Roma.

Mostre personali:

1963 Roma, La Tartaruga

1965 Roma, La Tartaruga

1968 Milano, Galleria dell'Ariete

1968 Genova, Galleria la Bertesca

1969 Genova, Galleria la Bertesca

1970 Milano, Galleria dell'Ariete

1971 Milano, Galleria Breton

Mostre collettive:

1964 Roma, La Salita

1965 Roma, « Realtà dell'immagine », Feltrinelli

1966 Roma, La Tartaruga; « Realtà dell'immagine »

1966 Jugoslavia, « VI Annuale Porec »

1966 Spoleto, « 11 artisti italiani degli anni 60 »

1967 Trento, « Premio Trento »

1967 Genova, « Arte povera », Imspazio, La Bertesca

1967 Milano, « Premio S. Fedele »

1967 Roma, « Rassegna Arti Figurative », Roma-Lazio

1967 Genova « Collage I », Università di Genova

1967 Genova, « Situazione 67 », La Bertesca

1967 Boston, « Young Italians », Institute of Contemporary Art

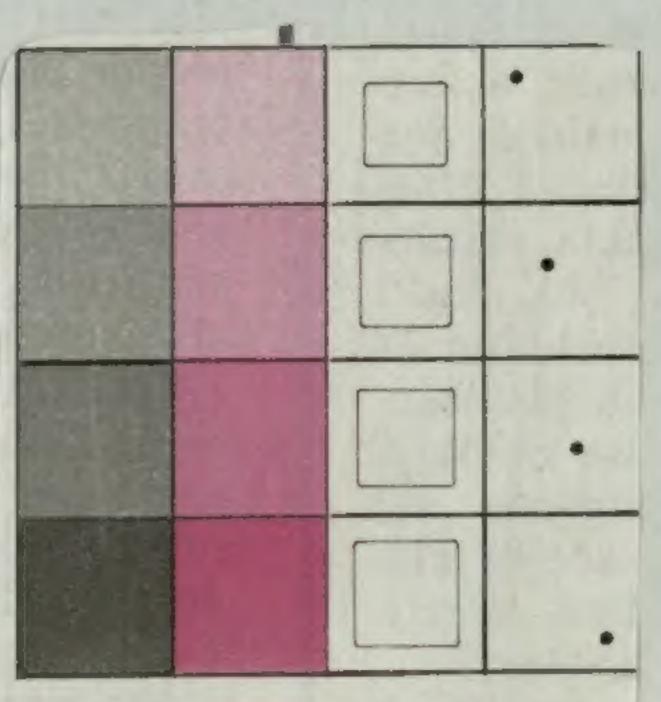
1970 Montepulciano, Amore mio, Palazzo Ricci

1970 Roma, Palazzo delle esposizioni, Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970.

Des. Scarabicchi

Revoltor

TEMPO 9-5-76.



Roma, Galleria Etrusculudens, Renato Un'opera di Renato Mambor.

Mambor, 14 aprile-15 maggio.

Della generazione di Schifano e di Ceroli e partecipe, con loro, all'analisi delle immagini della comunicazione di massa (anni '60), in questa rassegna di opere del 1967 Renato Mambor propone quattro termini per analizzare il reale, "materia", "forma", "colore" e "tempo" e li dispone davanti ad alcuni temi, "Mare", "Albero", "Sole". Ma conviene analizzare l'origine di questi termini: "materia "e "forma" sono una diade consueta nella storia dell'arte, "colore" rientra anch'esso nella organizzazione post-vasariana dell'accademia magari come contrapposto a "disegno", infine "tempo" esce da una cultura più moderna anche se, a ben osservare, è sempre una delle forme a priori della kantiana conoscenza. Ben addentro quindi alla cultura occidentale di immagine sono queste opere, ed anche l'altra dal titolo "Filtro", che solo apparentemente è riferibile a Lo Savio.

A. L.Q.